

Tom Ulrich, Um das „Qualitätskino“ herumarbeiten. Über Umwege und Workarounds  
des jungen Jean-Luc Godard

I *Zwei oder drei neue Wellen*

Keine Geschichte des Wassers ohne Überschwemmungen, Strudel, Wirbel und Wellen. Es kam etwas in Bewegung, als Françoise Giroud am 3. Oktober 1957 in *L'Express* eine Studie über das Lebensgefühl der französischen Jugend unter dem Titel *La nouvelle vague arrive!* veröffentlichte. Und etwas schwappte über, als im Februar 1958 Pierre Billard in *Cinéma 58* als erster Filmkritiker an einer Stelle vorsichtig den Begriff der Nouvelle Vague auf die Generation der jungen Cineasten übertrug, welche gerade ihre ersten Kurz- oder Langfilme drehten.

Es ergab sich, dass in demselben Februar nach starken Regenfällen die Pariser Region tatsächlich von Hochwasser betroffen war. Während die Seine bis zum Eiffelturm stieg, waren viele Vororte überflutet. Am 14. Februar suchten der Produzent Pierre Braunberger, Jean-Luc Godard und François Truffaut vor dem Regen Schutz in einem Café auf den Champs-Élysées. Truffaut beklagte, dass ein solches Naturschauspiel nie Thema eines Films sei, und Godard entgegnete, warum man nicht gleich am nächsten Tag zu drehen beginne? So zwängten sich am Morgen des 15. Februar in einen kleinen Ford Taunus: Truffaut, eine 16mm-Kamera mit 600m Filmmaterial, ein Kameramann und zwei befreundete Schauspieler. Godard ist verhindert und nicht Teil der spontanen Expedition, welche sich nach Süden durch die Fluten schlägt, um eine kleine Geschichte zu improvisieren: Ein Vorort ist von der Außenwelt abgeschnitten. Um dennoch zur Sorbonne zu gelangen, versucht eine Studentin ihr Glück per Anhalter. Sie nimmt in dem Ford Taunus eines jungen Mannes Platz und gemeinsam suchen beide einen Weg durch das Überschwemmungsgebiet, beginnen zu flirten, sind immer wieder zu Umwegen und Kehrtwendungen gezwungen, flirten heftiger, verirren sich erneut, nähern sich an und trennen sich wieder, bis sie schließlich unverhofft Paris erreichen.



Truffaut ist mit dem Material unzufrieden, widmet sich darum der Vorbereitung seines Debütfilms und überlässt es Godard, der die Herausforderung annimmt und als Fingerübung begreift. Im Sommer 1958 montiert er den Kurzfilm und schreibt ein Drehbuch, das im Dezember vertont wird: *Une histoire d'eau*, eine Geschichte des Wassers.

Der Film inszeniert auf spielerische Weise eine Auseinandersetzung über Sinn und Unsinn des Umwegs. Der atemlose Monolog des Mädchens, der frei assoziiert und zitiert, Wortspiele entwickelt und private Anekdoten mit Sentenzen zur Lage der Nation vermischt, hat nur lose mit dem Flirt der zwei Protagonisten oder den sie umgebenden Fluten zu tun, aber beide verbindet ein gemeinsamer Modus der Abschweifung. Einmal, als der Ford wieder im Schlamm feststeckt, nutzt die Protagonistin den unfreiwilligen Halt, um ihre ausschweifende Rede vor dem Zuschauer zu rechtfertigen: „Sie werden mir sagen, dass ich vom Thema abkomme und besser daran täte, nicht abzuschweifen. Eben das erinnert mich an eine Sache an der Sorbonne.“<sup>1</sup> Ihre Anekdote gerät zu einer selbstironischen *mise en abyme*, an deren Ende eine von Louis Aragon herbeizitierte *art de la digression* erscheint, die das Mädchen nun für sich selbst in Anschlag bringt: „Bei mir ist das ganz genauso, ich komme nicht vom Thema ab. Besser gesagt: Gerade das ist mein Thema. Genau wie bei einem Auto, das die Überschwemmungen von seinem normalen Weg abdrängen und zwingen, quer über die Felder zu fahren, um nach Paris zu gelangen.“<sup>2</sup>

Es ist diese augenzwinkernde *art de la digression* als Kunst des Indirekten, die Godard nachhaltig fasziniert. Vor das Problem gestellt, aus dem improvisierten und lückenhaften Material einen Film herzustellen, findet er eine simple Lösung. Er macht die Verbindung des Unzusammenhängenden selbst zum Thema: Mit dem Auto in der Wasserlandschaft und der geschwätzigen Rede des Mädchens wird auch der Film selbst fortgerissen, schweift ab und gerät auf Umwegen schließlich doch noch zum Ziel. Die Fragen nach dem Anschluss, nach dem angemessenen Weg von hier nach dort oder von einem Bild zum nächsten, liegen bereits hier im Zentrum einer Bildforschung, die Godard als ein Problem der Montage begreift.<sup>3</sup>

Als die Welle im Mai 1959 den Strand von Cannes erreichte, an dem Truffaut mit *Les 400 coups* triumphierte, überschlug sich die Presse und feierte die cineastische Nouvelle

1 / *Une histoire d'eau*, TC 3:35, <https://www.youtube.com/watch?v=JnKNkwZHAKQ> (zuletzt aufgerufen am 15. 8. 2015; Übers. d. Verf.).

2 / Ebd.

3 / Vgl. Volker Pantenburg: *Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard*, Bielefeld 2006.

Vague. Auch Godard nimmt daran Anteil, aber nicht als Filmemacher, sondern als Kritiker. Seine Geschichte des Wassers ist fertig, aber nicht auf der Leinwand. Da seine Freunde der *Cahiers du Cinéma* nun mit ihren Filmen beschäftigt sind, bittet man Godard, deren Schreibaarbeit zu übernehmen, obwohl gerade er nun nichts anderes möchte, als selbst mit auf die Welle aufzuspringen.

## II *Eine Geschichte der Schritte*

Paris ist die Hauptstadt der Digression, der Ausschweifung und der Flanierenden. Die surrealistischen Erzählungen von Breton und Aragon, Walter Benjamins *Einbahnstraße* und sein flanierendes Denken in der Genealogie von Baudelaires Lumpensammler im *Passagen-Werk*, die Konzepte des *dérive* und der *psychogéographie* der Situationistischen Internationale oder Michel de Certeaus urbane Alltagspraktiken in *L'invention du quotidien* bezeugen wiederholte Versuche, die großstädtische Moderne mit den Füßen zu begreifen.

Paris hält ein digressives Potential bereit, das immer wieder dazu verführt, andere Wege, Verfahrens- und Denkweisen zu erproben, neben der Spur oder *avant-garde* zu sein, anstatt einfach die alten Geschichten weiterzuschreiben und einem zweifelhaften Fortschritt (*progression*) zu dienen. Es gilt stattdessen, einen Bruch herbeizuführen, indem man einen Schritt zur Seite geht (*digression*), aus der Tradition ausschert, querschießt. Es geht um alternative Geschichten des Gehens, um *Walkarounds*, die sich immer dann als Workarounds oder Praktiken des Umwegs zu erkennen geben, wenn sich wahrhaft zeitgemäße Geschichten in einer neuen, ungewöhnlichen Bahn ereignen. So auch beim jungen Jean-Luc Godard.

## III *Um das „Qualitätskino“ herumarbeiten*

Der Übergang vom Herumlaufen zum Herumarbeiten ist fließend. Die Nouvelle Vague als Workaround realisierte sich als Gegenkraft zu dem von Truffaut diffamierten «cinéma

de qualité»,<sup>4</sup> von dem sie sich radikal absetzen wollte, indem die jungen Filmemacher als Autoren um es herumarbeiteten. Einer Assistentenkarriere innerhalb des Filmbetriebes zogen sie eine autodidaktische Außenseiterposition vor. Sie waren erfolgreich, weil sie eine *politique des auteurs* gegen ein technisch perfektes Nachkriegskino einiger Berufsregisseure und ihre künstlerisch-leidenschaftlichen Ambitionen gegen eine erstarrte Filmindustrieproduktion in populäre Opposition setzen konnten.<sup>5</sup> Dies wiederum war erst möglich geworden durch die „Einrichtung eines Antagonismus in der französischen Filmgeschichte“,<sup>6</sup> welcher durch die Filmkritik der 1950er Jahre vorbereitet worden war und welchen nun Truffaut, Godard, Chabrol, Rivette, Rohmer und viele mehr ins bewegte Bild umzusetzen begannen: Filmen im Freien statt im Studio, Arbeit mit Tageslicht und leichtem Equipment statt aufwendiger Technik, Stories aus Zeitungen oder private Themen statt Verfilmung literarischer Stoffe, unbekannte Darsteller statt Stars, Alltagssprache statt geschliffener Dialoge.<sup>7</sup>

Vor dem Hintergrund dieses umfassenden Workaround-the-cinéma-de-qualité als ästhetisch-politischem Programm lohnt sich ein genauerer Blick auf Godards frühes Filmschaffen. Denn besonders dort tritt der Regisseur als *bricoleur* auf,<sup>8</sup> der durch seine Unerfahrenheit und mit kleinem Budget jene effizienten und kreativen Workarounds praktiziert, die bisher häufig und eher unscharf als Improvisationen gefasst und nicht zuletzt von Godard selbst kolportiert wurden.<sup>9</sup> Der Begriff des Workaround dagegen schärft den Blick für eine Produktionsästhetik Godards, indem er auf die Verteilung von Handlungsmacht, Operationen und Materialitäten fokussiert: „Als Praxis erhält er Handlungsfähigkeit (*agency*) auch unter widrigen Bedingungen aufrecht und generiert neue Verfahrenswege.“<sup>10</sup> In der klassischen Lesart des Autorenkonzepts wäre es der Regisseur, der seine Handschrift allen Schritten der Produktion aufprägt, vom Skript über den Dreh bis zur Montage- und Marketingarbeit, und so auch den Workaround souverän bewerkstelligt. Dabei wird aber gerade bei der Formierung des Autors Jean-Luc Godard (JLG) um 1959 anschaulich, wie ein ganzes Akteur-Netzwerk an diversen Workarounds beteiligt ist. In dieser Perspektive entfernt man sich vom Autorengenie, das über alle Regeln hinweg eine neue Filmsprache erfindet, und begreift sein Handeln

4 / François Truffaut: « Une certaine tendance dans le cinéma française », in: *Cahiers du Cinéma* 31 (1954), S. 15–29.

5 / Vgl. Simon Frisch: *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*, Marburg 2001.

6 / Ebd., S. 55.

7 / Vgl. ebd., S. 15.

8 / Für Marc Vernet ist Godards Praxis „die Arbeit eines Bastlers [*travail bricoleur*], die eines kinematographischen Alchimisten, welche [...] Mittellosigkeit in Erfindungsreichtum und Flickwerk in Kunst verwandelt.“ (Marc Vernet: *Photos de cinéma. Autour de la Nouvelle Vague 1958–1968*, Paris 2007, S. 121; Übers. d. Verf.).

9 / „Ich schreibe meine Drehbücher nicht, ich improvisiere bei den Dreharbeiten. Diese Improvisation kann aber nur die Frucht einer vorausgegangenen inneren Arbeit sein, und sie setzt Konzentration voraus.“ (Jean-Luc Godard: „Man muß alles in einem Film unterbringen“, in: *L'Avant-Scène du Cinéma* Nr. 70 (Mai 1967); zitiert nach: Frieda Grafe (Hg.), *Godard / Kritiker. Ausgewählte Kritiken und Aufsätze über Film (1950–1970)*, München 1971, S. 176).

10 / Sebastian Gießmann / Gabriele Schabacher: „Umwege und Umnutzung

in Abhängigkeit von ökonomischen, materiellen und biographischen Konstellationen und Praktiken. Denn

„Workarounds sind Phänomene, die aus der kooperativen Nutzung bestehender Ressourcen entstehen; je größer das um ein Spiel, ein Objekt, eine Institution oder eine Infrastruktur versammelte Kollektiv menschlicher und nicht-menschlicher Wesen, umso wahrscheinlicher werden Improvisationen und Umwege.“<sup>11</sup>

Eine solche kollektive Gemengelage bildet ein Filmset, sei es auch noch so reduziert und unorthodox gehandhabt wie bei Godard. Doch mit der Ablehnung des Studioproduktionsapparates, seines Komforts und seiner filmtechnischen Raffinessen einerseits und der gleichzeitigen Proklamation eines anderen, freieren Kinos andererseits, das sich durch seine Themen und ihre Darstellung draußen auf der Straße der Spontaneität und Lebenswirklichkeit der jungen Generation annähert, entstehen gewisse Probleme und Hindernisse: geringes Budget, Unerfahrenheit, Ungewissheit, technische Herausforderungen. Diese kann Godard nicht ohne weiteres auflösen, um sie herumarbeiten allerdings schon. Er muss und will es können, weil es infrastrukturell und finanziell nötig ist sowie der Bestimmung der eigenen Außenseiterposition Rechnung trägt. Dazu müssen seine Workarounds natürlich pragmatisch funktionieren und auch symbolisch kommunizierbar sein, das heißt sichtbar, interessant und zur Eigenwerbung tauglich. Erst dann können sie als Handschrift des Autors ausgegeben oder gar für die Nouvelle Vague verallgemeinert werden, wie ich nun in einer Relektüre von *À bout de souffle* zeigen will.

#### IV Auf Umwegen: Workarounds in *À bout de souffle*

Wie in *Une histoire d'eau* finden Umwege in *À bout de souffle* zugleich auf den Ebenen der Fortbewegung seiner Figuren und der Narration statt. Als der Ganove Michel in Paris landet, ist er Treibender und Getriebener zugleich, flaniert durch die Straßen, wirbt um die Studentin Patricia, sucht Hilfe bei alten Freunden und wird von der Polizei gejagt. Die Filmerzählung wiederum ist durchsetzt mit Zitaten aus der Kunst- und

oder: Was bewirkt ein ‚Workaround‘?, in: *Diagonal* 35 (2014), Themenheft: Umnutzung. Alte Sachen, neue Zwecke, S. 13–26, hier S. 15 (Herv. i. Orig.).

11 / Ebd., S. 16.



Filmgeschichte. Godard imitiert einen amerikanischen Kriminalplot, von dem der Film immer wieder in eine Liebesgeschichte abdriftet, sich verliert und wiederfindet.

Als Grundlage für den Film diente ein knappes Szenario von Truffaut. Die eigentlichen Dialoge wurden von Godard erst während der Dreharbeiten verfasst und meist kurz vor der Aufnahme an die Schauspieler weitergegeben, sodass *À bout de souffle* in der Chronologie der Handlung gefilmt wurde. Bis zuletzt wussten weder Godard noch sein Team, ob Michel (sowie das ganze Filmprojekt) überleben oder scheitern würde. Die Notlage seines Protagonisten glich dabei offenbar dem prekären Lebenswandel des Regisseurs. Der mittellose Godard hatte 1959 keinen festen Wohnsitz und, glaubt man Truffaut, so handelte es sich „beinahe um einen Stadstreicher, der einen Film macht“,<sup>12</sup> welcher sich nicht einmal ein Metroticket hätte leisten können. Seinen beunruhigten Produzenten Georges de Beauregard konnte Godard erst mit der Garantie überzeugen, dass Truffaut und Chabrol das Filmprojekt überwachen würden. Wenn Godard daraufhin alle Nebenrollen mit Freunden besetzen durfte, so beharrte Beauregard dagegen vehement darauf, dass die Filmcrew aus hauseigenen Technikern bestand. So kam es, dass Godard der Kameramann Raoul Coutard und der Setphotograph Raymond Cauchetier zugeteilt wurden.

Beide hatten zuvor im Indochinakrieg für die französische Armee photographiert oder gefilmt und fanden nach ihrer Rückkehr konsequenterweise Lust an jenem abenteuerlichen Filmbetrieb, der sich außerhalb der sterilen Studiomauern entwickelte. Die Konstellation Coutard-Godard für *À bout de souffle* war der Beginn einer äußerst fruchtbaren und längeren Kooperation, da der Kameramann jene Qualitäten eines Kriegsberichterstatters mitbrachte (Schnelligkeit, Robustheit, Flexibilität und Zuverlässigkeit unter widrigen Umständen), die der Regisseur für die Übersetzung seiner Fiktion in dokumentarische Bilder benötigte. Um schnell auf der Straße, in Cafés oder winzigen Hotelzimmern zu drehen, machte sich Godard Courtards Reportagestil zueigen. Die leichte, aber laute Cameflex-Kamera mit tragbarer Batterie wurde geschultert und erlaubte mobile Aufnahmen, bei denen nur selten auf ein Stativ zurückgegriffen werden musste.

12 / François Truffaut: «Préface», in: André Bazin, *Charlie Chaplin*, Paris 1973, S. 7 (Übers. d. Verf.).





Zwar machte der nicht vorhandene Synchronton eine spätere Nachvertonung nötig, Godard jedoch nutzte dieses Hindernis auf seine Weise um, da dieser Umstand ihm erst erlaubte, an lauten und belebten Orten zu drehen sowie die Dialogzeilen noch während der Aufnahme zu soufflieren und Spielanweisungen *in actu* zu geben. Über diese unkonventionellen Methoden sollte Coutard später trocken berichten: „Da ich nicht vom Fach war, machte mir das keine Angst. Ich fand es vielmehr interessant. Das ist ganz einfach der Ursprung der ‚Kniffe‘, welche die Nouvelle Vague ausgemacht haben.“<sup>13</sup> Alain Bergala bestätigt diese bescheidene Flickschusterei, welche man bald als Stil der Nouvelle Vague auszugeben sich beeilte:

„[Die] meisten ästhetischen Neuerungen in *À bout de souffle* sind gewissermaßen aus wirtschaftlichen Zwängen hervorgegangen, mit denen Godard allerdings konsequent und erfinderisch umging.“<sup>14</sup>

Die interessantesten Workarounds finden sich in der Herstellung von *À bout de souffle* und betreffen neben dem Ton vor allem den Umgang mit Licht und Kamerabewegung. Mit der Absage an eine Studiobeleuchtung verzichtete man auf eine allzu künstliche Lichtsetzung. Stattdessen wurde tagsüber auf der Straße mit vorhandenem Licht gedreht oder in Innenräumen am Fenster. Als Filmmaterial wurde wie bei Truffauts *Les 400 coups* der sensible Gavaert 36 benutzt. Da selbst dieser aber bei den nächtlichen Aufnahmen nicht lichtempfindlich genug war, griffen Godard und Coutard auf den gerade auf dem Markt erschienenen Ilford HPS zurück. So wurden die kleinen Photofilme à 17,5 m so oft zusammengeklebt, bis man eine ganze Filmrolle von mehreren hundert Metern erhielt. Die aufwändige Basterei konnte jedoch nur gelingen, da nach der Belichtung die Labortechniker von Joinville wiederum von ihrer Routine abwichen und sich bereit erklärten, den unüblichen Filmstreifen in einem eigens angefertigten Bad zu entwickeln. Godards Spielfilme der 1960er Jahre bieten einige spektakuläre Kamerafahrten, man denke an die sich selbst thematisierende Eröffnungssequenz von *Le Mépris* oder die zehnminütige Plansequenz als Seitwärtsfahrt in *Weekend*. Diesen voraus gingen jedoch sehr viel schlichtere Fahrten in *À bout de souffle*, als Godard und Coutard Kamerabewegungen ohne aufwendige Schienen und Dollysysteme realisierten. Dieser Workaround

13 / Raoul Coutard: *L'impériale de Van Su. Comment je suis entré dans le cinéma en dégustant une soupe chinoise*, Paris 2007, S. 64f., zit. n. Antoine de Baecque: *Godard. Biographie*, Paris 2010, S. 124 (Übers. d. Verf.).

14 / Alain Bergala: *Godard au travail. Les années 60*, Paris 2006, S. 48 (Übers. d. Verf.).



zählt zu den kreativsten und am meisten kolportierten des Films, und es ist vielleicht kein Zufall, dass die Kamera gerade dann am mobilsten ist, wenn die Protagonisten Michel und Patricia ihre Liebe verhandeln. 15 / Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M., 1984, S. 15.

#### v Der Diskurs der Liebe

In den *Fragments d'un discours d'amoureux* schreibt Roland Barthes einleitend: „Dis-cursus – das meint ursprünglich die Bewegung des Hin-und-Her-Laufens, das ist Kommen und Gehen, das sind ‚Schritte‘, ‚Verwicklungen‘.“<sup>15</sup>

Der Liebesdiskurs von Michel und Patricia spielt sich nicht nur in der Sprache und den Gesten ab. Ihre Konversationen sind raumgreifend. In den drei längeren Gesprächen über ihre Gefühle, Wünsche und Sorgen können sie nie stillstehen. Es drängt sie umherzulaufen, von einer Zimmerecke in die andere, den Boulevard hinauf und wieder zurück, in Schleifen oder Kreisen.

In der berühmten Zimmerszene im Hôtel de Suède zur Mitte des Films folgt die Kamera den beiden vom Bett zum Bad zum Fenster und zurück, ehe sie schließlich miteinander schlafen. Um die zwei anderen Liebesdiskurse zu inszenieren (das initiale Wiedersehen auf den Champs-Élysées und der finale Verrat am Ende des Films), werden Kamerafahrten realisiert, die durch eine originelle Umnutzung zweier Objekte zustande kommen: eines Postwagens (eine *poussette triporteur type poste*, ausgeliehen in der Einrichtung Charles Juéry, 8 rue de Jarente) sowie eines Rollstuhls (ein *fauteuil roulant pour paralytique*, ausgeliehen in der Einrichtung Brûland, 14 rue Monsieur-le-Prince).

Für die Aufnahmen auf den Champs-Élysées hockt Coutard in dem Postwagen, den der Regieassistent den Boulevard entlang zieht beziehungsweise schiebt, während Godard nebenher läuft und diktiert. Ohne Drehgenehmigung musste die Kamera also vor Autoritäten und Schaulustigen gleichermaßen kaschiert werden, um ungestört drehen zu können. Die verwackelte, schiefe dreiminütige Einstellung geriet zum cinephilen Gründungsmythos der Nouvelle Vague.



In vier weiteren Plansequenzen in Innenräumen platziert Godard seinen Kameramann in einem Rollstuhl, den er eigenhändig fortbewegt, während er die Dialoge vorliest und Spielanweisungen gibt. Coutard bezeichnete sich in seiner Biographie später als den ersten „Rollstuhlfahrer mit Kamera auf der Schulter“.<sup>16</sup>

Der Rollstuhl provoziert eine ruckartige Kameraführung und ein meist gekipptes Bild aus leichter Untersicht. Stets ist die Kamera frontal vor Jean-Paul Belmondo oder Jean Seberg und erzeugt so ein suggestives Kraftfeld, das die Körperbewegung der zwei Schauspieler anzieht oder abstößt. Besonders deutlich wird dies im finalen Liebesdiscursus, der als doppelte Kreisfahrt angelegt ist. Es ist der Moment, als Patricia Michel verrät und dieser zu seiner letzten, tödlichen Flucht gezwungen wird.

Der Rollstuhl war für Godard eine billige und schnelle Option, Kamerafahrten ohne großen Aufwand zu inszenieren. Während einer Drehpause ist er auch Belmondo dienlich. In einer Umnutzung des Workarounds macht er es sich in ihm bequem, um die Morgenzeitung vor Notre-Dame zu studieren.

Der Setphotograph Cauchetier ist während der Dreharbeiten sehr präsent und macht über hundert Photographien, eine ungewöhnlich hohe Zahl für eine solch kleine Produktion. Eine Auswahl davon wird für Werbezwecke genutzt, und es sind vor allem der Postwagen und der Rollstuhl, die von diversen Zeitungen und Zeitschriften nachgefragt werden. Das Interesse am Einfallsreichtum der Workarounds ist groß, und Godard, ein „Strategie der Eigenwerbung“,<sup>17</sup> und sein Produzent begreifen schnell, dass jene nicht versteckt, sondern offensiv vermarktet werden müssen. Im Presseheft zum Film findet sich ein Comic, der die Dreharbeiten mit dem Postwagen stilisiert und sogar am 3. Juli 1960 in *France-Soir* wiederabgedruckt wird.<sup>18</sup> Im gleichen Jahr sollte Jacques Demy für seinen Debutfilm *Lola* ebenfalls einen solchen Wagen für eine Kamerafahrt verwenden, was wiederum von Cauchetier photographisch in Szene gesetzt wird. So hat sich der Workaround als ein praktischer und symbolischer etabliert und sollte als ein Markenzeichen durch und für die Nouvelle Vague weiter tradiert werden.

Zur wirkungsvollen Umgehung des traditionellen Kinos und zur Selbstbestimmung als filmischer Erneuerungsbewegung haben die Autoren der Nouvelle Vague an ihrer

16 / Coutard, *L'impériale de Van Su*, S. 368 (Übers. d. Verf.). In zwei Einstellungen zu Beginn des Films wird dieses Dispositiv tatsächlich von Vitrinen und Spiegeln der Inneneinrichtung reflektiert und schreibt sich so ungewollt ins Filmbild ein.

17 / De Baecque, Godard, S. 112 (Übers. d. Verf.).

18 / Vgl. Bergala, Godard au travail, S. 57. In der Filmzeitschrift *Positif* 71 (1965) erschien außerdem eine satirische Zeichnung, die sich über Coutard im Rollstuhl lustig macht.





Geschichte immer schon selbst mitgeschrieben, indem sie den Workaround als kreative Problemlösung ihrer unkonventionellen Produktionsbedingungen handhabten und kommunizierten. Dies dokumentieren Cauchetiers Photographien nicht nur, sie verhelfen dem Workaround auch erst zu seiner Existenz als Mythos und machen sich so zu Komplizen des Films und seines Regisseurs. Nicht zuletzt an Godard ist jedoch einzusehen, dass es sich immer schon um eine Politik der verteilten Autorschaft handelte, dass die Apparate und Architekturen, die Praktiken und Ökonomien ebenso am Produktionsprozess mitarbeiteten wie Godards implizites cinephiles Wissen, das er als Kinogänger und -kritiker erworben hatte, sowie Coutards dokumentarischer Reportagestil, den Godard für seine Fiktion abrufen konnte. Dieses Vorgehen unterlag keiner vorausgehenden Planung, es war explorativ und situativ. In einer spezifischen historischen Konstellation um 1959 trugen solche Kooperationen dazu bei, dass ein Film wie *À bout de souffle* möglich und erfolgreich wurde.

